

Nicolas Robert

Émergence iconique et solécisme : figurer l'instant de l'intensité *

Mais à cet instant, ils sont déjà sortis du monde. Ils l'ont quitté.

Mais le geste qu'il fait avec sa main levée dans l'aile de l'aigle, c'est encore une hésitation...

P. Klossowski ¹

Cette proposition de réflexion, portant sur l'émergence du solécisme au sein de l'image décrite par l'analysant, est née dans l'après-coup de la rencontre entre la rédaction de ma thèse de doctorat ² et mon expérience de psychologue clinicien auprès de jeunes en errance dans le centre de Paris ³ et en centre pénitentiaire. Si cette période fut riche en découvertes et en surprises tant cliniques que théoriques, elle fut aussi un temps de croisements, de déterritorialisations et de reterritorialisations entre les espaces – universitaire, professionnel, de soins, sociaux, de justice, etc. – et les disciplines comme la psychanalyse, la littérature et la philosophie.

Cette circulation entre les champs et les espaces fut déterminante dans mon écoute et mes interrogations, faisant émerger, parmi elles, une question relative à ce que je nommerai, provisoirement, « les mutations dans la nature du récit ». Ce que je désigne par là, c'est l'expérience que j'ai faite, à quelques reprises, d'entendre un patient passer d'un récit que je qualifierai de *narratif* – avec ses personnages, son histoire, sa temporalité « mono-chronologique » – à l'exposé d'une *scène* tout à fait visuelle, se concentrant sur la description des formes et des couleurs où le temps semble s'être suspendu, parfois discrètement, au mouvement ou au geste d'un des protagonistes de la représentation. Si la scène décrite par le patient ou l'analysant a pour autres caractéristiques d'être brève – même arrêtée – et particulièrement précise, mon hypothèse est que le geste ou le mouvement suspendu ne l'est pas moins, et cela même s'il semble porter à confusion. Je

songe ici à tel patient qui, décrivant le salon de l'appartement parental, se souvient d'une main levée s'apprêtant à tuer *ou* à ne pas le faire. Tel autre se remémore le corps de sa mère basculant en avant sous l'effet de psychotropes et qui, dans ses convulsions, pouvait rire *ou bien* sangloter. Mais avant de développer ce point où, dans une scène, l'hésitation d'un geste fait énigme en se constituant comme lieu d'une indécision, il me faut préciser un peu ce que j'ai désigné alors comme « mutation dans la nature du récit ».

Quand le récit (se) fait tableau

Ce que j'entendais dans les associations de ces patients – et à certains et rares moments seulement de leur suivi – était l'évincement soudain, la mise en échec peut-être, de la narration d'une histoire qui, malgré parfois ses incohérences, ses approximations et ses logiques intrigantes, disposait de ses personnages – avec leurs liens, leurs connivences et leurs oppositions – et de son déroulement mono-chronologique. Il me faut ici préciser ce point. Ce que je nomme « temps mono-chronologique » me permet de souligner que le temps du récit me semble se spécifier d'être toujours uni – ou mono-directionnel. Effectivement, la narration peut se projeter dans l'avenir, revenir dans le passé ou faire des allers-retours, mais à y regarder de plus près, ce temps du récit ne va jamais dans les deux sens à la fois.

Comme le précise Gilles Deleuze, dans sa vingt-troisième série de la *Logique du sens*, il est possible d'envisager que le seul temps en jeu ici est alors un présent dont le passé et le futur ne se présentent que comme des points de vue sur celui-ci, des « dimensions relatives au présent dans le temps ⁴ ». Pour le dire autrement, le récit serait soumis ainsi à ce temps spécifique qu'est *Chronos*, temps ordonné, mesurable et mesuré, temps de la mémoire et du souvenir qui constitue puis fixe les formes, les figures, les subjectivités. Ce temps serait à distinguer alors de l'*Aïôn*, temps des forces et des vitesses, de l'évènement, du devenir et des heccités ⁵. Dans ce temps-là, l'*instant* pourrait aller, quant à lui, dans deux sens à la fois. Ainsi Gilles Deleuze écrit-il à son propos : « [...] c'est l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé et futur, au lieu de présents vastes et épais qui comprennent les uns par rapport aux autres le futur et le passé ⁶ ».

Quoi qu'il en soit, ce récit disposant donc de ses personnages, de ses rebondissements et de sa temporalité, se verrait supplanté par l'évocation d'une scène aux mouvements suspendus, par l'apparition d'un décor avec ses figures figées.

Or, si l'observation et l'analyse de ce passage d'un dispositif narratif [ou discursif] à un dispositif visuel [ou scénique] peuvent paraître – de prime abord seulement, comme je le montrerai plus loin – étrangers à la psychanalyse, il n'en va pas de la même manière pour la littérature. Dans son ouvrage *La Scène de roman, Méthode d'analyse*, Stéphane Lojkin met en évidence que la scène est hétérogène à la narration. Ne répondant pas à la logique discursive du récit, elle se distingue par la rupture qu'elle provoque, dans la narration, en faisant advenir une dimension iconique ou visuelle. Quand cela se produit, le texte semble inopinément se faire image en faisant surgir, au milieu du récit, ce que l'on pourrait considérer comme une photographie ou un tableau vivant. En ce sens, Stéphane Lojkin remarque que « le texte se déploie hors de sa nature matérielle, voire contre elle, pour tenir lieu de ce qu'il n'est pas, une image, un tableau : l'écriture fait tableau ⁷ ».

Une chance pour le chercheur et clinicien qui s'intéresse à ce phénomène, cette transgression du texte par lui-même, cette incursion de l'image au sein de la narration et permise par la narration elle-même, est à l'œuvre, tout spécialement, dans certains écrits de Pierre Klossowski. Né à Paris en 1905, celui-ci voit son éducation marquée par la peinture, tant par sa mère, Baladine Klossowska – élève de Pierre Bonnard –, que par son père, Erich Klossowski, historien de l'art et peintre de décors de théâtre. S'il est fondamental, au-delà de la dimension biographique, de préciser que l'image est, pour Pierre Klossowski, première à son écriture, c'est que, si ce dernier semble avoir commencé sa carrière par des traductions et des œuvres écrites comme notamment *Sade mon prochain* (1947), *Les Méditations bibliques de Hamann* (1948), ou encore *La Vocation suspendue* (1950), *Roberte, ce soir* (1954) ou *Le Bain de Diane* (1956), le dessin, comme « production graphique », a très vite cohabité avec l'écriture tandis que l'image en a toujours été le moteur, voire l'épicentre. Dès 1953, Pierre Klossowski produit des dessins de grand format – parfois grandeur nature –, à la mine de plomb, qu'il réalise à la verticale, imposant de ce fait, à qui les regarde, la présence massive du corps. Ainsi, par exemple, l'œuvre intitulée *Diane et Actéon*, de 1953, a pour proportions 225 cm sur 105 cm, *Sieste à Traize*, produite en 1957, mesure 105 cm sur 75 cm, tandis que *Les Barres parallèles III*, datant de 1975, mesure 202 cm sur 126 cm. Il est intéressant de noter qu'en 1972, Pierre Klossowski troque la mine de plomb contre les crayons de couleur et dans un même mouvement cesse d'écrire. Malgré cette nouvelle préférence pour la couleur dans la réalisation de ces dessins de grandes dimensions, Pierre Klossowski use peu de la peinture en comparaison du nombre de ses

productions plastiques, préférant sans doute, au geste plus efficace du pinceau, le mouvement répété et fastidieux qu'impose le crayonnage.

À propos de cet arrêt de l'écriture, Pierre Klossowski précise au critique d'art Alain Jouffroy : « Depuis quinze ans, j'ai cessé d'écrire. Je peins et c'est absolument vain de chercher d'autres rapports de mes tableaux avec mes romans, si ce n'est celui-ci : mes tableaux existaient dans mon esprit en tant que tels avant que j'en vienne à les écrire dans mes romans ⁸. » Ce qui pourrait s'apparenter là à une dénégation invite à s'interroger sur ce qui communique ou circule entre les écrits et les dessins de Pierre Klossowski. En effet, la présence de l'image ou du tableau ne se limite pas aux créations graphiques et visuelles de celui-ci, mais fait surface également au sein de ses ouvrages et de son écriture, notamment dans le recueil titré *Les Lois de l'hospitalité* ⁹, composé de trois textes majeurs : *Roberte, ce soir* (1953), *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959) et *Le Souffleur* (1960).

Dans ceux-là, le tableau fait retour au moins sous deux formes. D'une part, à la manière de tableaux rassemblés par Octave, personnage central de l'œuvre et marié à la protestante Roberte. Ce mari catholique collectionne ainsi les peintures d'un artiste fictif nommé Tonnerre et si l'ouvrage *La Révocation de l'édit de Nantes* est construit sous la forme de journaux intimes, la première page de celui d'Octave débute sur une réflexion à propos des œuvres du peintre qu'il collectionne. Si ces tableaux nous intéressent tout particulièrement, c'est que ces images peintes posent, dans leurs traits qui les composent, une question spécifique sur la langue et la grammaire. En effet, aussi étrange que cela puisse paraître, l'épigraphe du catalogue qui accompagne la collection d'Octave est une phrase de Quintilien – rhéteur latin du premier siècle de notre ère – se questionnant alors sur la possibilité d'existence d'erreurs syntaxiques, d'erreurs grammaticales, au sein d'une posture ou d'une gestuelle. Octave s'interroge en ces termes dans son journal : « "Certains pensent qu'il y a un solécisme dans le geste également, toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit." À quoi fait allusion cette phrase de Quintilien, en épigraphe du catalogue raisonné de ma collection de tableaux ¹⁰ ? »

Cette question de Quintilien, à laquelle fait référence Pierre Klossowski, prend place dans une réflexion plus générale que le rhéteur mène sur les difformités du discours dans son *De institutione oratoria*, œuvre immense et complexe sur l'éloquence. À ce sujet, celui-ci précise dans son livre premier que les qualités du discours doivent être « correction, clarté, élégance ¹¹ » et qu'ainsi, solécisme et barbarisme sont à considérer comme des erreurs et

des difformités rendues possibles et permises par un usage courant de formes viciées du langage encouragées soit par une autorité, soit par l'influence de l'histoire ou encore pour des raisons esthétiques. Quoi qu'il en soit, le rhéteur distingue barbarisme et solécisme en faisant, de ce dernier, ce qui affecte un assemblage de mots, *a contrario* du premier qui porte sur un mot isolé. En ce sens, l'interrogation de Quintilien servant d'épigraphe à la collection de tableaux et associée à la dimension de l'image, peut être entendue de cette manière : « Une image peut-elle supporter un geste syntaxiquement erroné ? » Mieux encore : « L'image d'un geste peut-elle être la figuration d'une erreur grammaticale ? »

Mais avant d'avancer plus loin sur cette question, poursuivons sur la place du tableau dans les œuvres de Pierre Klossowski. Jusqu'ici, deux types d'images ont été mis en lumière : les dessins de grands formats représentant, très souvent, des scènes de viols, de séductions, de *Verführung*, où un geste, comme « hésitant », reste suspendu, d'une part, et les tableaux collectionnés par Octave invitant à considérer la possibilité d'un geste syntaxiquement problématique, d'autre part. Enfin, l'image apparaît sous une troisième forme – particulièrement importante pour le sujet qui nous concerne dans les productions klossowskiennes. En effet, il existe dans les écrits de l'auteur des *Lois de l'hospitalité* l'apparition répétée, au sein de la narration, de « moments » faisant tableaux où des scènes de *Verführung* sont décrites. Ainsi, Pierre Klossowski écrit, par exemple :

En un tournemain, la substitution était faite. X. avait saisi le pied de Roberte, posé sur l'escabeau, tandis que F., placé derrière elle, passant ses bras par devant, relevait les pans du manteau par le revers de la jupe et, les faisant glisser sur le genou levé de Roberte les remontait jusqu'à la ceinture ; X. d'une main avait immobilisé à la cheville la jambe avancée de Roberte et de l'autre main recevait une lampe de poche que F. faisait clignoter sous la cuisse de Roberte ¹².

La Révocation de l'édit de Nantes – dans cette forme spécifique qu'est le recueil d'extraits de journaux – se voit, de cette manière, constellée de changements de registre. L'auteur fait ainsi passer le lecteur du récit intime introspectif et rétrospectif caractéristique de la confession, peut-être de l'examen de conscience ¹³, en tout cas du secret du journal intime – qui en fait en même temps l'un des objets par excellence de la « mémoire » et du souvenir et de leur organisation mono-chronologique –, au surgissement de scènes visuelles aux corps aux gestes suspendus enflés de cette « puissance d'hésitation ¹⁴ » que confère le solécisme. Comme le précise Stéphane Lojkin, « alors que le discours s'inscrit dans la linéarité du temps qui s'écoule, dans la succession des événements rapportés, des arguments invoqués, dans la

scène le temps s'arrête, les choses adviennent simultanément ¹⁵. » L'histoire racontée se voit alors comme coupée et interrompue par l'intrusion de l'image semblable à un corps étranger à la narration et cela même si celle-ci est produite par l'écriture elle-même. La dimension iconique semble agir alors comme un centre d'attraction qui empêche la poursuite en ligne droite du récit à la manière d'une force circulaire ou spiralée produite par le tourbillon d'un siphon entraînant tout avec lui. Malgré cet empêchement, le tableau, comme un « arrêt sur image », suspend le lecteur sur un *moment* de l'histoire, qui par son intensité particulière, se révèle comme étant un *instant* allant au-delà du récit lui-même. En effet, une hypothèse possible est que la survenue de l'image signale au lecteur ou à l'analyste la présence de quelque chose dépassant les possibilités du langage. Pour le dire autrement et en reprenant les propos de Pascal Quignard, il est envisageable que l'apparition de l'image dans le récit, associée à son pouvoir de fascination, avertisse, celui qui y prête attention, de l'approche de l'« angle mort du langage ¹⁶ ». À ce propos, Pierre Klossowski précise quant à lui : « L'image était pour moi un condensé de l'expérience incommunicable ¹⁷. »

Ce terme d'*expérience* qu'emploie l'auteur des *Lois de l'hospitalité* ou celui d'*instant*, dont j'ai usé plus avant, ne sont pas négligeables. Comme je l'ai précisé au début de cet article, Gilles Deleuze, dans ses ouvrages *Logique du sens* et *Mille plateaux* qu'il coécrit avec Félix Guattari, propose une distinction ¹⁸ entre le « maintenant » comme temps appartenant à *Chronos* et l'« instant » comme temps de l'*Aïon*, qu'il qualifie de temps « indéfini de l'évènement, la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses ¹⁹ ». Chez celui-ci, l'emploi du terme d'évènement n'est pas moins anodin puisqu'il est intimement lié à la notion du *devenir* que le philosophe développe en s'appuyant, notamment, sur l'écriture de Lewis Carroll et plus spécifiquement sur ses romans *Alice aux pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*. Alice, personnage principal de ces œuvres, par-delà le terrier par lequel s'enfuit le lapin blanc qu'elle poursuit et au-delà du miroir du salon qu'elle traverse, vit différents évènements comme ses multiples changements de taille, faisant ainsi l'épreuve de s'étirer ou d'entrer en elle-même « comme une longue-vue ²⁰ ». Mais attention, ces expériences ne sont pas à considérer comme les passages d'un état à un autre, mais comme de véritables devenirs échappant à l'ordre mono-chronologique et à la fixité des identités. Deleuze souligne ainsi que dans ces devenirs-grands, c'est simultanément et dans les deux sens à la fois qu'Alice devient plus grande qu'elle ne l'était et plus petite qu'elle ne le devient. Autrement dit, Alice se voit soumise à cette temporalité propre à l'évènement qui, par le devenir, exclut toute notion de passé et d'avenir, d'avant et d'après. « Telle est la

simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent. En tant qu'il esquive le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. Il appartient à l'essence du devenir d'aller, de tirer dans les deux sens à la fois ²¹. » Ainsi, l'*instant* n'appartient pas au temps chronologique de la mémoire et de (la croyance en) l'Être – de la subjectivité, diraient peut-être Deleuze et Guattari –, mais au temps de l'expérience des héccités, du devenir de l'évènement. « Le système-ligne (ou bloc) du devenir s'oppose au système-point de la mémoire. Le devenir est le mouvement par lequel la ligne se libère du point, et rend les points indiscernables [...]. *Le devenir est une anti-mémoire* ²². »

Or, cette volonté de Gilles Deleuze de distinguer l'intensité de ce qui la juggle ou encore de différencier ce qui appartient à l'expérience d'une part et à la mémoire biographique et quotidienne et ses représentations d'autre part, nous la retrouvons également, bien qu'autrement envisagée, chez Pierre Klossowski. En effet, dans ses feuillets inédits, où ce dernier analyse ce qui soutient son écriture des *Lois de l'hospitalité*, celui-ci distingue deux registres : celui de la mémoire ou registre continu auquel appartient ce qu'il nomme « le système des signes quotidiens », et celui des intensités ou registre discontinu du signe unique. Le premier de ces registres ou systèmes a ainsi pour fonction d'organiser le second afin de faire de l'expérience de la discontinuité du monde, une continuité. « Nous avons vu [...] qu'il [le système quotidien ou système de signes quotidiens] avait une double fonction : inventorier toutes choses qui se produisent dans le monde, et définir notre être et avoir par rapport au monde. En inventoriant toutes choses qui se produisent dans le monde où nous sommes, il luttait contre la discontinuité inhérente au monde ²³. » Pour Pierre Klossowski, ce qu'il nomme le signe unique désigne la ruine du système des signes quotidiens, et là où la mémoire – et son organisation – disparaît, surgit ce signe comme désignation d'une intensité. Le signe alors, dans le récit et au-delà de lui, se déploie, se réfléchit, se multiplie, laissant apparaître une constellation de tableaux dont toute compréhension saisie dans une organisation mono-chronologique est le fruit d'une illusion. Ainsi, cette image, dont Pierre Klossowski nous dit qu'elle « est un signe, mais d'un univers autre que celui des signes signifiants. Elle est spéculaire et non spéculation ²⁴ », qui se répète avec ses gestes suspendus, ses solécismes hésitants, paraît donc être à considérer comme signe désignant des courants discontinus d'intensités incommunicables, des expériences intensives innommables.

La production iconique au-delà de l'œuvre littéraire

Il serait aisé d'évincer ces quelques observations portant sur la multiplication des images – et des regards, devrais-je ajouter – et sur ces moments du récit faisant tableaux, en les considérant comme des productions propres à Pierre Klossowski et à sa structure. Dans cette perspective, un commentateur pourrait insister afin que j'écrive quelques mots sur le lien existant entre l'emploi de l'image et la place particulière du registre imaginaire dans la perversion. Pourtant et malgré l'intérêt de ces remarques, de telles approches risqueraient, d'une part, de faire glisser cette réflexion dans ce que Jacques Lacan repérait comme de la goujaterie et du pédantisme ²⁵ et, d'autre part, de faire oublier que l'artiste précède le psychanalyste et non l'inverse. Quoi qu'il en soit, il n'est pas toujours nécessaire – bien que pas sans intérêt, comme le démontre l'histoire de la psychanalyse – d'aller chercher dans une « psychopathologie inhabituelle » ou « extraordinaire » ce que celle de la vie quotidienne nous enseigne. En effet, si Jacques Lacan avait déjà repéré quelque chose de cette percée de l'image quand l'angle mort du langage apparaît dans le rétroviseur du discours et de la mémoire, il ne l'avait pas observé n'importe où mais chez Freud lui-même, plus précisément dans sa psychopathologie quotidienne et son célèbre oubli du nom de Signorelli. Lors de sa leçon du 20 novembre 1957, Jacques Lacan, citant Freud, remarque ceci :

L'objet dont il s'agit, l'objet représenté, peint sur les choses dernières, Freud le tire sans effort de sa mémoire – *Non seulement je ne retrouvais pas le nom de Signorelli, mais je n'ai jamais si bien visualisé la fresque d'Orvieto, moi, dit-il, qui ne suis pas tellement imaginaire.* Cela, on le sait par toutes sortes d'autres traits, par la forme de ses rêves en particulier, et si Freud a pu faire toutes ces trouvailles, c'est très probablement parce qu'il était beaucoup plus ouvert et perméable au jeu symbolique qu'au jeu imaginaire. Il note lui-même l'intensification de l'image au niveau du souvenir, la réminiscence plus intense de l'objet dont il s'agit, à savoir de la peinture, et jusqu'au visage de Signorelli lui-même, qui est là dans la posture où, dans les tableaux de cette époque, apparaissent les donateurs et quelquefois l'auteur. Signorelli est dans le tableau, et Freud le visualise ²⁶.

Cette référence faite par Jacques Lacan est une piste aussi précieuse que complexe pour le sujet qui nous concerne. Alors qu'en 1901 Freud poursuit sa conquête de l'inconscient et de ses manifestations dans les actes les plus courants, il revient sur un article rédigé trois ans plus tôt titré « Zum psychischen Mechanismus des Vergeßlichkeit » afin d'aborder le cas de l'oubli des noms propres. Freud remarque à ce sujet qu'à ce qui est désigné comme oubli d'un nom – traduisible également par *distraction* – correspond une fausse remémoration induite par une ou plusieurs substitutions, par

déplacement, par un ou plusieurs autres noms joints au premier par une série de liens de corrélation. Ainsi, au nom qu'il perd – celui de Signorelli – se substituent ceux de Botticelli et de Boltraffio. Cependant, si l'exemple de Signorelli est le plus souvent commenté depuis le passage présent dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* traitant de l'oubli des noms propres, il demeure paradoxalement le lieu d'une disparition : celle de l'observation freudienne relative à la résurgence de l'image en lieu et place du nom.

Il est nécessaire ici de prendre le temps d'évoquer le tableau qui revient à Freud, il est vrai, avec force mais aussi de manière partielle à la place du nom du peintre. Si Freud, évoquant *La Prédication de l'Antéchrist*, écrit : « [...] avec une particulière acuité se tenait devant mes yeux l'autoportrait du peintre – le visage grave, les mains croisées – que celui-ci a placé dans le coin d'une de ses peintures à côté du portrait de celui qui l'avait précédé dans ce travail, Fra Angelico da Fiesole ²⁷ [...] », il oublie ou s'abstient de mentionner bien des éléments de ce tableau et notamment un qui, de par le sujet de la peinture elle-même, et du fait du sujet de la mort et du sexuel ayant conduit à l'oubli du nom, rend l'omission intéressante. En effet, cette fresque, faisant partie d'un ensemble plus vaste, datant du début du XVI^e siècle, a été commandée en 1500 à Luca Signorelli pour orner la chapelle San Brizio se trouvant dans la cathédrale d'Orvieto. Prenant la suite du peintre Fra Angelico décédé en 1455, Signorelli représente, des murs aux plafonds, *La Récompense des élus*, *Le Châtiment des damnés*, *La Venue de l'Antéchrist* et *Les Chœurs célestes*. Dans la fresque qui nous intéresse, Freud fait donc allusion à ce qui apparaît au premier plan et à l'extrémité gauche comme étant la représentation du peintre lui-même aux côtés de celui qui débuta le travail d'ornement de la chapelle. Le couple ainsi formé, vêtu entièrement de noir, contraste avec la scène qu'il semble présenter au regard du spectateur. Si Angelico et Signorelli attirent l'œil de celui qui a contemplé la fin des temps, ce n'est donc pas du fait de leur posture ou d'un prétendu geste faisant apparaître un solécisme.

Le lecteur pourrait ici me faire remarquer que ce qui pour Freud se substitue au nom du peintre n'est donc pas l'image d'un mouvement suspendu. Pourtant, il me faut indiquer que c'est précisément là qu'un nouvel oubli par déplacement semble opérer. Comme l'analyse Stéphane Lojkin dans son ouvrage *Image et subversion*, la *Verschiebung* freudienne ne se limite pas aux noms de Botticelli et Boltraffio, agissant alors comme substitution signifiante à celui de Signorelli. En effet, ce même mécanisme se repère au sein du relais iconique que constitue le retour de ce fragment de tableau. Ce qui se dit comme souvenir du couple Signorelli-Angelico (1898) puis de Signorelli seul (1901) évince alors – en concentrant l'attention de

Freud sur ce fragment – ce qui, au centre de la fresque, apparaît comme un autre couple, surplombant la foule, formé par un démon éphébique chuchotant à l'oreille de l'Antéchrist. Ainsi, comme l'écrit Stéphane Lojkine, « [a]u niveau iconique, l'esprit a procédé au même type de déplacement. Certes, l'image de la fresque s'est imposée avec une netteté particulière à Freud, mais le morceau qu'il en a isolé [...] est un morceau insignifiant ²⁸ ».

Ce que ne dit pas S. Lojkine, c'est que cette image, que constitue le couple jusqu'ici ignoré et présentant le « rapport érotisé du maître au disciple ²⁹ » ou encore le lien entre mort et sexualité, dispose d'un geste suspendu. En effet, alors que le démon murmure à l'oreille gauche de l'Antéchrist, le bras droit et levé de celui-ci peut être interprété aussi bien comme l'amorce d'un geste d'affection – il est possible d'imaginer que l'Antéchrist s'apprête à toucher, en retour de son étreinte, le visage du démon – que comme le début d'un geste de dégagement. Ainsi donc, l'oubli du nom propre par déplacement au sein du discours lui-même, mais aussi au cœur de l'image qui vient avec insistance à Freud en lieu et place du nom, dissimule un geste suspendu, comme hésitant, présentant un solécisme.

Sur ce dernier, il resterait beaucoup à dire. Cependant, et pour le moment, il me faudra me contenter de quelques questions naïves : lorsque chez les patients et les analysants la narration et la mémoire cèdent leur place à la puissance de la logique iconique, quand le récit semble mis en échec par l'image, n'y a-t-il pas toujours, quelque part, dans un détail du tableau qui surgit, un solécisme, une erreur syntaxique qui désignerait le lieu d'une intensité ? Plus encore, l'apparition de l'image est-elle véritablement, ou toujours, une attaque de la narration ou une limite du langage ? En tant que relais iconique, n'est-elle pas une image ayant pour fonction, précisément, de faire apparaître un raté du langage, de figurer une bévue grammaticale ?

* ↑ Intervention orale donnée le 13 mai 2023 lors de la conférence « Littérature et singularité du sujet » menée par le Pôle Provence-Corse de l'EPFCL en collaboration avec l'université d'Aix-Marseille, à Aix-en-Provence.

1. ↑ Pierre Klossowski répondant à Alain Jouffroy qui l'interrogeait sur l'un de ses dessins représentant Ganymède enlevé par Zeus métamorphosé en aigle. P. Klossowski et A. Jouffroy, *Le Secret Pouvoir du sens*, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 78.

2. ↑ N. Robert, *Semblant et simulacre, Enjeux épistémologiques, théoriques et cliniques de deux notions clefs dans les pensées de Jacques Lacan et Gilles Deleuze*, 2021, université d'Aix-Marseille.
3. ↑ Service de prévention sociale – Pôle lien social de proximité. Association CASP.
4. ↑ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 190.
5. ↑ Le terme d'*heccéité* permet à Deleuze et Guattari de désigner une autre forme d'individuation que celle du moi organisé ou du sujet. Il désigne alors une individuation impersonnelle, sans forme, se situant sur un plan d'immanence où demeurent des rapports de vitesses.
6. ↑ G. Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 193.
7. ↑ S. Lojkine, « La scène de roman : introduction », *Utpictura18*, <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/fiction-illustration-peinture/scene-roman-introduction>
8. ↑ P. Klossowski et A. Jouffroy, *Le Secret Pouvoir du sens, op. cit.*, p. 18.
9. ↑ P. Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 2009.
10. ↑ *Ibid.*, p. 14.
11. ↑ Quintilien, *L'Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 86.
12. ↑ P. Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité, op. cit.*, p. 57.
13. ↑ Les premières pages de *La Révocation de l'édit de Nantes* s'ouvrent sur une allusion concernant la différence fondamentale entre l'examen de conscience, la confession et la place du confesseur dans le luthéranisme et le catholicisme. « Lui [Octave] se réfugie dans la guérite du confesseur ; moi, je sais que tu m'entends sans nul intermédiaire, ô Maître, qui ne voulait pas même qu'on t'appelât "Bon maître". » P. Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité, op. cit.*, p. 13.
14. ↑ J'emprunte cette expression à Gilles Deleuze qui l'emploie pour désigner ce qui est à l'œuvre dans la perversion à l'égard de la différence. G. Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 326.
15. ↑ S. Lojkine, « La scène de roman : introduction », art. cit.
16. ↑ P. Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.
17. ↑ « L'image était pour moi un condensé de l'expérience incommunicable. Nul contenu d'expérience ne se peut jamais communiquer qu'en vertu des ornières conceptuelles creusées dans les esprits par le code des signes quotidiens. Et inversement, ce code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience. L'issue : l'image, le stéréotype. » P. Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Ryôan-ji, 1984, p. 103.
18. ↑ Pour cela, il s'appuie notamment sur le *Parménide* de Platon : « [...] l'instant semble désigner quelque chose comme le point de départ d'un changement dans l'un et l'autre sens. En effet, ce n'est certes pas à partir du repos encore en repos que s'effectue le changement ; ce n'est pas non plus à partir du mouvement encore en mouvement que s'effectue le changement. Mais l'instant, qu'on ne peut situer, est sis entre le mouvement et le repos, parce qu'il ne se trouve dans aucun laps de temps. Et tout naturellement, c'est bien vers l'instant et à partir de l'instant que ce qui est en mouvement change d'état pour se mettre au repos, et ce qui est au repos change son état pour se mettre en mouvement. » Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011, p. 1153-1154.
19. ↑ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 319.
20. ↑ L. Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 33.
21. ↑ G. Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 9.

22. [↑](#) G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie, op. cit.*, p. 360.
23. [↑](#) P. Klossowski, *Du signe unique, Feuilletts inédits*, Paris, Les Petits Matins, 2018, p. 112.
24. [↑](#) P. Klossowski, *La Ressemblance, op. cit.*, p. 105.
25. [↑](#) J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 191-197.
26. [↑](#) J. Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les Formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 80-81.
27. [↑](#) S. Freud, « Sur le mécanisme psychique de l'oubli », dans *Résultats, idées, problèmes*, tome 1, Paris, PUF, 1995, p. 101.
28. [↑](#) S. Lojkine, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005, p. 145.
29. [↑](#) *Ibid.*, p. 146.